SUPLEMENTO LITERARIO DE PÁGINA/12, AÑO V, NÚMERO 310. DOMINGO 12 DE OCTUBRE DE 2003.

RADAR LIBROS ENTERTAINMENT PRESENTA



MEJOR GUIÓN ADAPTADO EN EL FESTIVAL DE SUNDANCE
FINALISTA A LA CONCHA DE PLATINO EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN
PREMIO ESPECIAL DEL PÚBLICO EN EL FESTIVAL DE LA HABANA



JENNIFER LÓPEZ ★ CAETANO VELOSO ★ LEONARDO SBARAGLIA

MONCADA

...ELLOS NO SABÍAN QUE EL MUNDO CONOCIDO ESTABA A PUNTO DE TERMINAR...

Llega a librerías *Moncada,* la novela de Jorge Di Paola y Roberto Jacoby sobre Cuba, el espionaje, las guerrillas colombianas, la mafia rusa y los carteles de la droga. En una entrevista exclusiva, los autores imaginan el elenco de una hipotética superproducción.

Un argentino en el Mar de los Sargazos

POR DANIEL LINK

La primera impresión es que *Moncada* pudo haber sido escrita por cualquier guionista californiano como versión novelada de una superproducción hollywoodense, de esas que no escatiman explosiones, derramamientos de sangre y alta tecnología. Contar el argumento de la novela que, a cuatro manos, escribieron Jorge Di Paola (*La virginidad es un tigre de papel*, *Minga!*, entre otros títulos) y Roberto Jacoby (*Tucumán arde*, *Proyecto Venus*, entre otras intervenciones) obligaría a una pericia de condensación finalmente inútil: todo lo que importa en *Moncada* tiene que ver con las descripciones, los detalles, los pequeños efectos de realidad que hacen del libro una experiencia de lectura alucinante: no sólo no se puede dejar de leer *Moncada* sino que, hacia el final, uno está convencido de que habrá una segunda parte.

Lo que Di Paola y Jacoby armaron es una historia de espionaje alrededor de Cuba, los servicios de inteligencia de varias potencias, la mafia rusa, las guerrillas colombianas, los carteles de la droga y, por supuesto, un argentino un poco estúpido y un poco necio. Jacoby dice que *Moncada* cuenta "el sueño de un pacífico idiota en el universo de la violencia y el sexo. Un Bouvard metido en camisa de once varas que comete la estupidez más grande del siglo XXI, sin duda, aunque en ese entonces faltaban 99 años para el XXII".

Pero si *Moncada* no es sólo un *best-seller* (aun cuando es posible prever que se venderá como pan caliente) es por los "apuntes" sobre la realidad que se van deslizando a lo largo de su desarrollo. Si bien la novela adopta el formato de los grandes relatos industriales (Hollywood, para decirlo con una palabra), apuesta a una descripción paranoica de la época que nos toca vivir con pinceladas de "realismo" irresistible (porque el realismo no es sino un aparato de seducción). ¿Cómo se habrá planteado esa tensión entre lo verosímil y lo inverosímil en el proceso de escritura de la novela? El que contesta ahora es Di Paola: "¿Hay tensión? Nos parece que lo real se ha vuelto inverosímil. Circula una nube de relatos en el mundo, casi todo es creíble si se evoca adoptando un verosímil, convenciendo, lo que no es más que una construcción. Construcción paranoica y fresco de época son lo mismo. Por otra parte tienen cada vez más razón los paranoicos. Escritores tan serios como Noam Chomsky o Ballard creen que el capitalismo imperial destruirá al mundo".

MAGNETIC FIELDS

Hablando de planes paranoicos, habría que preguntarse cómo se escribe una novela a cuatro manos. ¿Se parte de un plan, o la novela se construye paso a paso? ¿Hubo disidencias en cuanto al desarrollo de la intriga? "Sí, desde ya, todo responde a un conjunto de planes", aclara Jacoby. "Yo tenía un plan que Di Paola nunca supo ni sabrá. Luego tuvimos un plan juntos, que consistía en hacernos reír uno al otro en una suerte de deriva. Después el plan de ganar uno de los premios literarios gordos y huir. En este momento somos parte del plan de la editorial que nos publica." El artista confirma, así, la impresión de lectura que cualquiera tendrá: él y Di Paola, más allá de los rigores de la escritura novelesca, se divirtieron con *Moncada*. "Di Paola tuvo un sueño paranoico y se vio como Salman Rushdie, perseguido por lo que Gombrowicz llamaba '¡el repudio, el repudio!'; de todos modos no renunciamos porque los primeros lectores se divirtieron tanto como nosotros escribiéndola e incluso sospecharon que se podía juntar el placer con el deber y que había un tremendo mensaje crítico subterráneo. Yo no sé cuál es, pero si esto fuera cierto, podríamos ser víctimas de '¡el repudio, el repudio!"

Y continúa: "Partimos de varios hechos reales, como el Congreso sobre la Muerte, que efectivamente se realiza en La Habana; incluso hay fragmentos extraídos de sus *proceedings*. Partimos del deseo de estar en Cuba y disfrutar de ese Triángulo de las Bermudas de la utopía, el coraje y el deseo. Misteriosamente nunca disentimos, simplemente había que seguir.

Automáticamente seguíamos a ver qué pasaba. Jugamos a sorprendernos mutuamente y lo que sorprende ahora es cómo el mundo derivó hacia lo que en la novela fue locura programada, y de qué modo Fidel tiene hoy una estatura política predominante en el imaginario sudamericano y corre peligros que en 1999/2000 (los años de escritura de la novela) eran inimaginables, apenas se hablaba de él... Comenzamos en agosto de 1999 y terminamos algo más de un año más tarde. Beba Eguía, secreta escritora de grandes textos, fue fundamental en el rescate de lo mejor del delirio. Todo lo que tiene de consistente el relato es obra suya". Di Paola confirma (¿podía ser de otro modo?) el papel insoslayable de la mujer de Ricardo Piglia: "Con la ayuda del ojo invalorable de Beba –señala–, redujimos *Moncada* de 440 páginas a las actuales 315".

No se puede no recordar otras experiencias de escritura colectiva, como *Los campos magnéticos* que, en estado de trance (según ellos mismos dijeron luego), escribieron Soupault y Breton en los comienzos del surrealismo. ¿Es *Moncada* también un experimento de vanguardia o de arte conceptual?

Di Paola reconoce que sí, que "el gatillo, el tiro al aire fue un gesto de arte conceptual que vino de Roberto. Una propuesta y una provocación que condicionó la novela. ¿Mataba un águila, mataba un pato? Esa incertidumbre fundó una especie de 'Campo Magnético', pero de escritura y de lectura a la vez. Roberto situó el asunto en Cuba, aunque después se expandió a las Antillas, Colombia, Miami. Yo leí esas primeras páginas y me copé, vi que sólo se podía seguir como una novela negra (y a la vez rosa, ya que enseguida apareció el sexo, el enamoramiento, una pasión) pero 'negra' en su variante 'estatal' (sin detective privado), y paródica, un poco degradada: una novela de espionaje. Así empezó. Noté que escribir a cuatro manos o derivaba al cadáver exquisito o a una experiencia racional; vi que lo interesante, a menudo apasionante, es que escribir un libro entre dos es a la vez escribir y leer. Y someterse a una racionalidad extrema, realizar análisis del género, emprender una ingeniería avispada, construir la diferencia –digamos– entre James Bond y el Superagente 86 y cómo la escribiríamos, eludirlos por completo, diferenciarse. El método se fue afinando con cada entrega, dejamos la unificación de estilo para más adelante. Empezamos a imitarnos mutuamente cada vez más y creo que al final escribíamos casi igual, aunque la revisamos minuciosamente al concluirla".

Un escritor y un artista conceptual unidos para un mismo proyecto ficcional. ¿Qué lugar ocupará *Moncada* en cada una de las obras de los autores? "Creo que ambos somos artistas conceptuales", dice Di Paola, el escritor del binomio. "Un artista conceptual está por encima de los géneros que practique ocasionalmente. Es muy enriquecedor provenir de dos prácticas o experiencias distintas. El lugar que ocupará es incierto, ya que depende también de cómo sea leída. Por fortuna, escribir encierra enigmas, acaso se podrá considerar mi mejor obra, o la peor de Roberto, o todo lo contrario y justo al revés."

HECHOS Y RELACIONES

Lo más interesante de *Moncada*, desde el punto de vista literario, es la manera frontal en que enfrenta los prejuicios contra la literatura "pasatista" y el *best-seller*. ¿Qué reflexión está detrás de una novela que apuesta a la vez al arte y al entretenimiento? A una pregunta semejante, Jacoby contesta con otra retahíla de interrogantes: "¿La novela de caballería? ¿Pasatismo medieval revisitado para significar el renacimiento, el nacimiento de la modernidad? ¿No era pasatista Quijano? ¿Y el nacimiento de la posmodernidad y aun su fin quién lo cuenta?". No es momento de ponerse a discutir con una máquina de pensar y narrar como la que han armado Jacoby y Di Paola. Mejor es seguir escuchándolos. "Parodiamos un género ya paródico, el mundo de espías –aclara Jacoby–, lo que en cierto modo introduce veladamente un hilo rojo de seriedad y de reflexión sobre la época, sobre el filo en que estamos. Pensamos que la literatura puede ser apasionante si nuestro mundo perceptivo ampliado por años y años de TV y años de Internet y de cambios de vestimenta y de formas de los utensilios, tecnologías, costumbres, morales, etc., si nuestro mundo perceptivo real encuentra lugar en una literatura que imagina paisajes, urbes y personas que ya no existen, que son historia anticuaria. Con toda la idea de divertirnos que tuvimos no se nos escapó que *Moncada* es más realista que Isabel Allende, ¿no?"

Por supuesto, *Moncada* es más realista que cualquier folklore latinoamericano. De hecho, habría que situarla en relación con la literatura argentina contemporánea, porque es una novela bastante atípica en el contexto de nuestras letras. Tiene algo de *Minga!* (el modo en que el relato funciona como una flecha sin destino prefijado). Pero también tiene algo de los mejores textos de Fontanarrosa, los primeros textos de Aira e incluso de Fogwill... "Pero es que una flecha sin destino es toda la literatura argentina", interrumpe Di Paola. "Esa falta de destino prefijado resulta una terrible libertad; un autor yanqui tiene su experiencia personal legitimada y puede ser grande sólo con su biografía, y tal vez se contente con sólo eso. Cla-



Lo apasionante es que escribir un libro entre dos es a la vez escribir y leer. Y someterse a una racionalidad extrema, realizar análisis del género, emprender una ingeniería avispada. JORGE DI PAOLA

Partimos del deseo de estar en Cuba y disfrutar de ese Triángulo de las Bermudas de la utopía, el coraje y el deseo.

ROBERTO JACOBY



ro, los EE.UU. son hegelianos, cultivan a la vez el terror y el individualismo. Están legitimados de antemano por su filosofía y por su mercado. Desde Hemingway hasta Bukowski. *Moncada* es más Aira que Fontanarrosa; evitamos la tentación..., las bromas del Negro son buenísimas... *Minga!*, después de todo, es una construcción paranoica, una psicosis artificial, aunque basada en acontecimientos microscópicos, aun en rumores de una mente atestada. Pero *Moncada* enfoca un mundo de 'sucesos sensacionales' y sale casi por completo de la intimidad para pasar a la acción más desatada, tiene una épica secreta, es la locura de las cosas y de los hechos, ya que el mundo del espionaje narra indiscretamente un estado perpetuo de guerra oculta, es el relato de lo que no deben decir los Estados, es siempre una hipótesis ficcional sobre lo que los ciudadanos llamamos 'clasificado'."

ESCALERA A LA FAMA

Moncada parece hecha para ser filmada. ¿Pensaron en tal posibilidad? "No al comenzar, pero sí al promediar –sostiene Jacoby–, cuando nos dimos cuenta simultáneamente del final y del desarrollo que iba tomando... bueno, lo que escribíamos se veía en una pantalla. Siempre nos preocupamos de que la prosa tuviera cierto espesor, y cuando empezamos a escribir tuvimos claro diferenciarnos de Ian Fleming, por eso el espía es tonto y sensible, nada cínico, nada James Bond, y la heroína es una mujer patriota y la escritura no es tan llana. Pero creemos que la imaginería visual supera ampliamente a James Bond y que aun cada capítulo (es una novela atestada de circunstancias) contiene más imaginación visual que cualquier film de acción de Hollywood." Contra el *casting* que cada uno imagina (Halle Berry haría una perfecta Moncada; Banderas, por supuesto, sería el argentino estúpido, etc...), Jacoby sostiene que Moncada "sería sin duda Jennifer Lopez; Leo Sbaraglia, Dardo; y el sirio Lahus, Caetano Veloso. Para el ruso pensamos en Andrew Golota, el famoso boxeador polaco".

Y, para terminar, ¿qué harían los autores con las regalías que ganen en concepto de derechos de autor y de adaptación cinematográfica? Di Paola se apura a contestar: "Estuvimos leyendo *Hollywood* de Bukowski para practicar, y creo que tomaremos daiquiris. Son caros. Yo podría pagar las deudas antes de que me ejecuten y, con el sobrante (si lo hay), invitarte un café". Qué ingratos.

Dos fragmentos de *Moncada*

POR JORGE DI PAOLA Y ROBERTO JACOBY

I

EL ANDAR TAMBALEANTE DEL ARGENTINO llamó la atención de un oficial norteamericano de la DEA, en su primera misión, a quien le pareció reconocer a alguien visto anteriormente en las carpetas de entrenamiento y más recientemente en los álbumes de buscados. Después de intercambiar llamadas con su base, para pedir instrucciones, comenzó a seguirlos discretamente, aunque no tanto como para no ser visto a su vez por quienes tenían su fotografía en sus respectivas carpetas.

De ese modo se formó una curiosa caravana, inadvertida en la multitud. La gente de Igor había apostado una de sus mujeres y un hombre, que tenían controlado al oficial de la DEA. La protección a la pareja de recién llegados, a su vez, se puso detrás de los otros. Pero tampoco ellos sabían que los ojos de la CIA se habían posado en el anormal congestionamiento de la comunidad de inteligencia del gran hall, que siempre estaba bajo la mirada del FBI, monitoreado por su parte por las misteriosas agencias fuera de la dirección del Ejecutivo, y varios cuadros de la CEE y de la ex KGB percibieron el fenómeno inesperado del desplazamiento sigiloso de los grupos de tareas. Todos se movían como si fueran invisibles.

Moncada había bajado un poco la guardia porque debía mantener derecho a Dardo, que cada vez cantaba en voz más alta los versos de *New York, New York*, para regocijo de los viajeros eufóricos que iniciaban sus vacaciones.

Ella tuvo alguna dificultad para encontrar el auto de alquiler y estaba preocupada, porque conducir en las grandes ciudades era uno de sus trabajos meramente teóricos; nunca lo había hecho en terreno real. Y por eso prefería que manejara él, a pesar de su estado de evidente ebriedad, porque sabía que era un avezado volante urbano capaz de deslizarse en el tránsito más intenso.

Ese fue el primer error de Moncada. Dardo arrancó bruscamente y se deslizó por una avenida a la manera argentina, culebreando entre los demás automóviles en lugar de mantener su carril y adelantarse por la izquierda.

El dispositivo de tránsito norteamericano es una de las máquinas más aceitadas de la vigilancia policial y se disparó casi instantáneamente al ver el desplazamiento errático del automóvil.

Cuatro patrulleros comenzaron a seguir a la pareja. Este acontecimiento tuvo, sin embargo una ventaja. Al escuchar las sirenas, todos los espías, que formaban una considerable fila, atrás de ellos, o atrás unos de otros, bajaron la velocidad y se pusieron disciplinadamente en pos de los patrulleros y a una distancia prudente.

Cuando el helicóptero de la policía apareció, seguido por uno casi igual de los reporteros de un canal de noticias, fueron demorándose y espaciándose entre ellos. Todos querían disimular el seguimiento mutuo.

Los patrulleros avanzaron a poca distancia del automóvil guiado por el argentino, sin sobrepasarlo, por espacio de varios kilómetros, como con cierta cautela, en apariencia sin intención de intervenir, por el momento.

Y cuando por fin Dardo y Moncada pararon junto al cordón, resignados a ser detenidos, todas las agencias habían desplazado prudentemente a sus efectivos lejos de la acción, aunque seguían observándola a una cierta distancia.

LOS DOS HELICÓPTEROS que estaban tratando de acercarse lo más posible al automóvil detenido tocaron sus aspas entre sí en un choque vertiginoso que produjo un enorme estruendo. Los pilotos hicieron un gran esfuerzo para controlar el descenso, sin éxito. Los helicópteros cayeron instantáneamente, transformados en una bola de fuego. En ese momento Dardo arrancó de nuevo e inició un alejamiento preventivo, sólo tratando de evitar ser alcanzado por las aeronaves que se precipitaron sobre la autopista y estallaron a pocos metros de ellos, destruyendo a su vez una cierta cantidad de automóviles que no pudieron alejarse a tiempo del incendio y las explosiones.

La mayoría de los perseguidores y los patrulleros de la policía se encontraban al alcance de la detonación final de los helicópteros y resultaron el blanco preferido de sus restos flamígeros.

El fuego, implacable, destruyó a policías y espías. Dardo y Moncada escaparon milagrosamente al cruento desastre. Continuaron viaje por el césped que bordeaba el camino; mientras tanto se consumían y se carbonizaban los vehículos y sus tripulantes.

Pocos instantes después la autopista quedó asombrosamente silenciosa y vacía. Las cenizas aún volaban, brillaban tenuemente las brasas del metal y las maderas en las matas aún verdes. Todavía ardían pequeñas e infatigables llamas.

Atrás del automóvil de alquiler, el fuego y el humo parecían evolucionar como si estuvieran contenidos por una caja de cristal.

El camino estaba despejado y Dardo continuó viaje hacia su apartamento, conservando su carril y a baja velocidad. Muchos patrulleros sibilantes se dirigían por la mano contraria hacia el lugar del siniestro. Los canales de TV, que sumaban sus móviles terrestres y aéreos, estaban de acuerdo ya en considerar aquel episodio como el más espeluznante que hubiera ocurrido en las autopistas de la ciudad en toda su historia.

II

EL GRAN PROBLEMA DEL SOCIALISMO había sido no considerar al deseo como una fuerza más poderosa que la necesidad. A cada cual según su deseo era la perversa divisa de la derecha. El realismo estaba llevando al socialismo a la tumba. Había personas, familias enteras, que se subían a una balsa precaria armada sobre una goma trasera de tractor y se lanzaban al mar y a los tiburones apenas para tener televisión color de alta definición con programas tan terribles como los que se veían borrosos en aparatos anticuados.

La educación igualitaria y para todos no había alcanzado a cambiar el corazón de los isleños; los niños una vez crecidos no se guiaban nunca más por la razón que les había permitido sacar buenas notas en la escuela. Los malditos adolescentes querían cosas por completo irrazonables y costaba enormes esfuerzos repartir los bienes equitativamente porque los chicos querían el más grande y el que pareciera más lindo para ellos; en general los demás no les importaban demasiado, y los prójimos en general, salvo en casos de incendio o inundación, podían irse al demonio sin que les preocupara en absoluto.

El pintor de la vida moderna



MALRAUX, UNA VIDA
Olivier Todd



Trad. Encarna Castejón
Tusquets
Barcelona, 2003
746 págs.

POR JORGE PINEDO

Novelista romántico, comunista fugaz, saqueador arqueológico en Camboya, editor en Hanoi, coronel republicano en España, serpiente cobra, explorador, trotskista osmótico, conquistador del palacio de la Reina de Saba, mitómano, stalinista a destajo, oportunista, crítico de arte, cometa de cola larguísima, filósofo frustrado, tanquista sin tanque, patafísico, ensayista, profeta retroactivo, maquis, alcohólico recuperado, ministro de Cultura de De Gaulle, francés recalcitrante, monologuista torrentoso, mítico: André Malraux (1900-1976).

Hacer del personaje una estatua es el perenne riesgo del biógrafo, siempre al filo de perder de vista la estatura del biografiado. Olivier Todd (Neuilly-sur-Seine, 1929) gambetea con destreza semejante acechanza con el oficio crítico que le dispensan años de experiencia al frente del semanario *L'Express* no menos que su semblanza de Albert Camus. Tampoco en vano, las copiosas setecientas cincuenta páginas de *Malraux, una vida* se equiparan al *Freud* de Peter Gay, al *Joyce* de Ellman, al *Faulkner* de Blotmner o al *Proust* de Diesbach. Una escritura en apariencia presurosa, de frases cortas sin llegar a ser minimalistas, refresca por contraste la morosa cadencia malrauxiana que ilustra el historial.

Sin condescendencias, Todd arremete contra su personaje desde una posición historiográfica ineludible ("En la inmortalidad de las palabras, la historia es más bella a las puertas de la leyenda") si se apunta en forma explícita a permanecer a su favor: "Se lo había imaginado tantas veces que era casi lo mismo: ni verdadero ni falso sino 'vivido' en la realidad superior de lo fabuloso histórico. Su verdad, a ritmo acelerado, alcanzaba y dejaba atrás a lo real; basta con convencer a los demás antes de convencerse a sí mismo, o al revés". En esta tesitura, el biógrafo adquiere catadura suficiente a fin de discurrir sobre la retórica del Premio Goncourt 1933: "Malraux recurría de buena gana a fórmulas del tipo 'x no es y, que es algo completamente distinto', sin que su autor definiera x o y". Abarca entonces elementos de teoría y crítica literaria hasta adentrarse en el *work-in-progress* del autor de *La condición humana* ("modelaba su manuscrito como un alfarero modela la arcilla y da forma a una vasija, como un pintor prepara un collage. A menudo pasaba de la primera a la tercera persona: 'Yo soy los otros'").

El mero acontecimiento adquiere hondura no menos humana que estética, escapa al ordinario cronológico a fin de avanzar en las lógicas internas que rigen una producción artística determinada; dado el caso, el método apofántico: "Un procedimiento teológico que define a un ser o una cosa por lo que no son: 'Pero Stalin no significa nada frente a Dostoievski, ni tampoco frente al genio de Mussorgski'".

Panóptico literario de una vida literaria, el *Malraux* de Olivier Todd resulta tan francesamente (auto)crítico que desentraña las razones, no menos oscuras que profundas, por las cuales el autor de las *Antimemorias* supo erigirse como un paradigma funcional a la Francia del siglo XX: "con Malraux no sólo resistimos, liberamos París y Estrasburgo, sino que ayudamos a la España republicana, somos de izquierda y de derecha, Sartre y De Gaulle casi se van a vivir juntos, Francia entera, divergencias zanjadas, reconcilia la acción y el sueño. Y además, nuestro país no es ya una potencia geopolítica, pero queda un poder intelectual; así que un escritor, personalidad genial, bien vale unas cuantas mentiras, normalizaciones del texto dirían los filólogos, y la misa laica en el Panteón".

A confesión de parte relevo de pruebas; cae la teoría sexual infantil según la cual a los intelectuales los traen de París. Por estas playas alguna vez alguien osó afirmar que Ernesto Sabato era el André Malraux argentino. Afirmación mendaz ya que, se comprueba, el narrador francés jamás en su vida pintó un cuadro.

La hermanita perdida

LA HERMANA
Paola Kaufmann



Sudamericana
Buenos Aires, 2003
224 págs.

POR LAURA RAMOS

La hermana (Premio Casa de las Américas 2003) habla de la hermana de la poeta norteamericana Emily Dickinson (1830-1886), como falsificadora o fantasma de su hermana excéntrica y genial, como doble fallido y mediocre que con respiración contenida espía desde la cocina de la mansión familiar de los Dickinson en Amherst, Massachusetts, a Emily, que a su vez espía desde la escalera trasera a los invitados que están en el salón.

Como forzada cualidad que deforma un timbre conocido, la voz de Lavinia Dickinson, hermana menor de una de las poetas más grandes de Nueva Inglaterra, toma la forma de un largo manuscrito que no desmiente la leyenda familiar que trata a la pequeña con condescendencia. Según decisión de la autora, el tono general del manuscrito (el documento apócrifo que compone la novela) se rige por ciertas leyes de la traducción, por un lenguaje ambiguo, neutro, que procura ser intermediario, como la traducción misma, de una lengua a otra. Fijar la fecha de la escritura del manuscrito en el siglo XIX fue la menor de las preocupaciones del texto; era preciso además adoptar una inflexión adecuada para un documento escrito en español que reflejara la vida de una poeta de lengua inglesa en una pequeña ciudad norteamericana. Al adoptar el tono plañidero de la hermana como narradora de la vida de Emily Dickinson, el texto se adapta perfectamente al tono de copia de mala calidad que a su modo la vida de Lavinia operó en relación a E., una copia que tiene demasiada conciencia –y casi se vanagloria, a fuerza de repetición– de su torpeza e ignorancia frente al oscuro genio lírico, y (hecho que resalta la descripción de la vida cotidiana de los Dickinson) al formidable temperamento de E.

La prosa, entonces, se muestra tan torpe y vacilante como Lavinia pretende ser: una prosa que parece sentir lástima de sí misma; y ése es su mayor acierto en las descripciones de las dos o tres visitas que reciben en la casa, los horneados de galletitas de jengibre, las muertes de los animales o de los miembros de la familia, los atisbos a la escritora enigmática y extraordinaria encerrada en su cuarto. Como si se tratara de un deseo contenido y muy ardiente, insatisfecho y avivado sin pausa, así queda el lector con el deseo de penetrar en el cuarto de Emily; un deseo que no logrará saciar (E. se encerró a los treinta años para casi no volver a salir hasta su muerte).

Pero ésas son las reglas de este libro: la mirada de Lavinia no logra transponer los límites del cuarto de la escritora en momento alguno, ni las conversaciones entre ambas girar alrededor de otra cosa que las galletitas de jengibre. En ese sentido, la novela es absolutamente estricta (a propósito, la autora es bióloga, además de escritora). Aunque el libro parte de una interesante impostura –los falsos manuscritos de Lavinia–, la autora luego parece desoír el consejo que Kurt Vonnegut le dio en el Smith College: "Miéntase, miéntase como una chiflada, ¿o cómo se imagina que escribimos todos?", y a excepción de dos o tres pequeños embustes a lo largo del texto, la novela se ciñe prolijamente a los hechos documentados de la vida de la poeta.

Una pena, ciertamente, para los nabokovianos que creen que la literatura es poco más que un hato de mentiras. Pena acrecentada para los nabokovianos empecinados en leer cien veces un texto para terminar de comprenderlo, en el hecho de que la lectura sea de tan sincera linealidad (el siglo XIX escrito desde el XXI, la mentira inicial y los secretos entre las dos hermanas, brindaban un prometedor material para la falsificación).



Pero la novela brinda una segunda, tal vez involuntaria impostación: lo que la vieja Lavinia susurra, desde el vano de la puerta, no es más que su propia biografía, y la sombra decimonónica que el libro acierta en proyectar es su propia sombra encorvada sobre la cerradura del oscuro cuarto de su hermana.

Tan lejos, tan cerca

EN CONSTRUCCIÓZN
Mori Ogai



Adriana Hidalgo
Trad. Yuca Shibata, Mirta Sarto, Masako Usui, Toshiko Aoshima, Lidia Takeda, Misa Mochinaga y Kumi Nagasaka
Buenos Aires, 2003
170 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

Una joven alemana, compañera de un músico errante polaco, pasa, no se sabe bien cómo, de Vladivostok, puerto ruso sobre el Pacífico y todavía Occidente, a una Tokio que es una enorme obra en construcción. Un funcionario estatal traduce al japonés piezas de teatro occidental y lleva una vida sórdida entre té, suplementos literarios, compañeros de trabajo. Siete chicas bajan a tomar agua a un estanque y miran, extrañadas, a una octava de inequívocos rasgos occidentales que termina lanzando palabras ininteligibles. Un anciano que ha estudiado medicina en Alemania vaga por la playa, contempla los cipreses, se entretiene en ver la arena que forma dunas y hace un balance fragmentario y escéptico de sus jóvenes lecturas filosóficas, del estado de las ciencias naturales y de la investigación científica, de la occidentalización del imperio del Japón. Son estos algunos de los argumentos de los escritos de Mori Ogai (1862-1922), textos que se despliegan como una colección de fotografías que segmentan el tiempo narrativo y, más que relatarlo, muestran un estado cambiante del mundo.

En su introducción, Amalia Sato explica que los críticos de literatura japonesa clasifican los relatos reunidos en este volumen (escritos entre 1909 y 1911) como ejemplos de la "obra media" de Mori Ogai, quien, luego de haber contribuido a modernizar la cultura de su país, comienza a distanciarse tanto de las versiones apologéticas de Occidente como del conservadurismo de los intelectuales nacionalistas. Los temas de estos escritos son recurrentes, como si Ogai no pudiera dejar de constatar mientras escribe las aporías planteadas por los procesos de cambio que sacuden a su país, ya en esos años dueño de una fama de invencibilidad militar abonada por las victorias sobre China y Rusia. Para Ogai, Japón son las dunas que se desdibujan; es Tokio que se derrumba y se reconstruye; son las comunidades de lectores devotas de Turgeniev y de Bakunin; son sus propios textos que oscilan entre el relato ficcional, la autobiografía y el ensayo.

Los textos de Ogai se construyen con las anomalías que desestructuran los estereotipos que Occidente proyecta hacia Japón y viceversa. Así, si en el relato que abre el volumen, "Hanako", se narra el encuentro entre Auguste Rodin y una modelo japonesa que obliga al maestro francés a replantearse sus representaciones de lo bello y del Oriente, otros textos abordan la irrupción de lo occidental en el Japón, como el bello "Copitas", relato de niñas con una atmósfera que recuerda las del decadentismo europeo en el que Mori Ogai se imbuyó durante su permanencia en Alemania y en Francia, cuando era un joven médico.

Asimismo, abundan en la producción de Ogai los escritos de ambiente urbano, protagonizados por oscuros personajes de la burocracia reclutados entre los antiguos miembros de la aristocracia regional, a la que pertenecía el propio autor. Así, en "Comedor", un diálogo entre compañeros de oficina sirve para revisar la recepción japonesa de las doctrinas anarquistas y socialistas (tan exóticas como para nosotros el sintoísmo o la lucha sumo), y se tematizan en "Juego" las tensiones entre escritura y sociedad en un contexto donde el letrado tradicional no se ha convertido (todavía) en el escritor profesionalizado. Los textos de Mori Ogai funcionan como observatorios borgeanos de la tradición filosófica, literaria y científica occidental, como maquinitas japonesas que recortan y pegotean textos, rearman tradiciones, desenrollan una erudición abonada en lecturas rápidas de revistas literarias y científicas. La literatura de Mori Ogai está tan lejos y tan cerca de Occidente que terminamos, de alguna manera, reconociendo en ella un fuerte aire de familia, como si fuéramos, él y nosotros, habitantes de un archipiélago sin centro y sin mapas precisos.

Orientalismo

EL HONOR DEL SAMURAI
Takashi Matsuoka



Trad. Fernando Mateo
Ediciones B
Barcelona, 2003
444 págs.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Takashi Matsuoka es antes que nada un norteamericano que en su condición de nisei (hijo de japoneses en América) investigó sobre la cultura de sus ancestros. He aquí su primera novela-producto, una manufactura sobre todo occidental, donde Oriente es un misterio poco cotidiano. Igual de occidentales son ciertos cálculos que con lógica de buen vendedor hace Matsuoka y que se ponen en evidencia en una trama con mucha aventura, mucha sangre, y algunas dosis de amor, profecías y venganza.

Por cierto, el autor también se encarga de desparramar lugares comunes respecto de culturas que no pueden comprenderse mutuamente, de lenguajes que no se dejan traducir y de personajes que dicen, *oh, es todo tan raro en este siglo XIX japonés*.

Aun cuando –si es cierto lo que dice la solapa del libro– el autor "trabajó durante años en un templo budista zen", Matsuoka se permite numerosas referencias que dejan en claro de qué lado de Greenwich está parado: "No es extraño que Japón esté atrasado con respecto a las naciones extranjeras. Ellas tienen ciencia e industria. Producen cañones, barcos de vapor y ferrocarriles. El contraste con nosotros es patético: tenemos una sobreabundancia de ceremonias vacuas. Producimos reverencias, inclinaciones y más reverencias", entre otras apologías que ciertamente no suenan zen. Será por eso que ante la falta de reflexiones inteligentes sobre los choques de culturas el autor apuesta todo al exotismo y al vértigo.

Sin embargo derrapa, porque lo que en una primera impresión resulta extravagante, deja de serlo rápidamente. Después de todo, lo que sucede en las praderas, los bosques y las llanuras japonesas con ninjas, samurais, espadas y geishas no es tan distinto de lo que pasaba en la misma época en los Estados Unidos con pistoleros, *sheriffs*, pistolas y prostitutas.

En cuanto a la trama, *El honor del samurai* cuenta la historia de un señor feudal llamado Genji que tiene visiones proféticas que incluyen lo que para el tradicionalismo nipón es alta traición (aceptar a los extranjeros, salir de caza, beber abundante sake y retozar con las bonitas y frágiles geishas).

A partir de la llegada de los extranjeros del caso, que no son sino misioneros norteamericanos, se sucede una serie de intrigas y asesinatos, que incluyen servicios secretos y traiciones. Los elementos principales que movilizan el relato son dos: las profecías del pro-occidental Genji y el deseo de venganza de parte de uno de los misioneros, que resulta ser nada menos que uno de los vaqueros más habilidosos de Texas. Todo eso en el contexto histórico de la forzada apertura de mercados al capitalismo industrial que vivió el extremo Oriente y que lucía inevitable (de hecho, lo fue), pero que tuvo bastante resistencia sobre todo durante el período 1860-1863, cuando algunos samurais se encargaron de ponerle coto, asesinatos mediante.

Los estudios Universal compraron los derechos de la obra y la filmarán en breve, tal vez pensando en un nuevo *Shogun*. La verdad, teniendo en cuenta lo que le suele agradar el exotismo a Hollywood, hubiera sido raro que no lo hicieran. En síntesis: *best-seller* de lectura rápida, con pizcas de exotismos, aventuras y amor, que deja la amarga sensación de lo prefabricado.

EN EL QUIOSCO

ESTE SÍ

Poemas de Shimon Adaf

Shimon Adaf, hijo de judíos marroquíes, nació en Sderot, Israel, en 1972, y vive en Tel Aviv. Es miembro fundador de Ev, un grupo literario que busca introducir, en el moderno idioma hebreo, un nuevo lenguaje poético. Recibió numerosos premios por sus dos libros de poesía, *Monólogo de Icaro* (1997) y *Lo que yo creí sombra era cuerpo real* (2002). Traducido a numerosos idiomas, traductor él mismo de John Cage, Mallarmé, De Chirico y Blanchot, Adaf es famosísimo en Israel por su actuación como músico de rock en el grupo *Haaztula* (Aristocracia), de cuyas letras también es autor. Desde la aparición de su primer disco en 1997, la mayor parte de los cantantes de Israel han interpretado canciones suyas. Actualmente participa del Programa Internacional para escritores de la Universidad de Iowa.

¿Cómo querría presentar su poesía a un lector argentino?

–Bueno, dicen que la misma poesía –esa cualidad elusiva que nace de la conjunción de la estructura (sintaxis), una música (fonética), un flujo (dinámica), e infinidad de connotaciones culturales (alusiones, tradición, contexto, etc.)– se pierde en la traducción. Pero yo creo que la traducción daña mi poesía, ante todo (aunque no solamente) en el nivel de la sintaxis. Desde que fue resucitado como habla, el hebreo se enfrentó con la necesidad de elegir una sintaxis normativa entre los varios sistemas sintácticos que se habían usado a lo largo de los siglos y desde la edad bíblica. Dado que este aspecto formal no tiene, superficialmente hablando, ninguna relación con los aparentes temas de mi poesía, mi trabajo en el nivel sintáctico se pierde totalmente en estas traducciones. Ténganlo en cuenta.

LEOPOLDO BRIZUELA, DESDE IOWA

De Ars poética

3

Viniendo de Marruecos, el viento no dibuja arabescos
ni hay aroma de especias
ni oscura luz, por cierto
sobre los acantilados el cielo no grita como un pájaro.
No es verdad lo que dicen del Oriente.
Gaviotas en los mástiles, reposan del viento y de la altura.
Olas sin ruido.
Un estruendo cae sobre cubierta
no el estampido de algo que chocara
sino el crujir de una cosa que se abre
paso, emergiendo de otra:
una luna desde el día,
mi madre de su calma.

4

madre, el momento de nacer
que no dejo de sentir, aun en el aire guillotina
de la mañana temprana, Tamuz
la carne
es mortal
pero
más duradera que el espíritu.
Vengan golpéenme, viento, y sol
con los filos ardientes del amanecer.
Si supiera tan sólo como el poema
la verdadera espada,
pende
como siempre
quitándome el aliento hasta el borde de lo dicho.

Versión del hebreo e inglés por Leopoldo Brizuela en colaboración con el autor.

Escenas de la lucha de clases

HISTORIA NATURAL DE LOS RICOS
Richard Conniff



Trad. María Conor
Taurus
Buenos Aires, 2003
390 págs.

POR RUBÉN H. RÍOS

Quizá ninguna más bella alegoría acerca del dominio mundial de los ricos británicos durante el siglo XIX que las legendarias novelas de Edgar Rice Burroughs sobre Tarzán, rey de los monos e hijo de los aristocráticos Lady Alice y Lord Greystoke. Como sabemos, los nobles fueron asesinados en la selva africana y el pequeño bebé, salvado por una gorila que había perdido a su cría. De modo que la superioridad del vástago de Greystoke sobre los simios, y en realidad sobre todos los animales, no sólo representaría el predominio de los humanos en la evolución de las especies, sino también el de los ricos ingleses sobre el resto de los hombres. Al menos algo así se concluiría de la irónica hipótesis de Richard Conniff: los ricos son una subespecie cultural humana, y en tanto tales se comportan como chimpancés o babuinos poderosos.

Machos o hembras alfas (los betas son los dominados, según los biólogos), monos con navaja y vestidos de seda, los ricos habrían aparecido en la historia con las sociedades agrícolas y las primeras acumulaciones de alimentos. Por eso las fiestas pantagruélicas, la ostentación, el consumo de marcas selectas y caras, los relojes de siete mil dólares (por ejemplo, los David Yurman), los diamantes de Van Cleef & Arpels, los vinos de precios siderales (Romanée-Conti, Armagnac, Château Mouton Rothschild, etc.), los yates de ochenta o noventa metros, las mansiones, las colecciones de autos o de obras de arte, las donaciones o las fundaciones filantrópicas no serían más que recursos de dominación, exhibiciones de fortaleza ante una muchedumbre de simios betas deslumbrados y deseosos de imitación o de servilismo por algunas migajas.

A ninguno de los millonarios entrevistados por Conniff le interesa –dicen– el dinero o las propiedades, sino otra cosa: el prestigio social, el poder, el dominio de un territorio por medio de la riqueza.

Animales solitarios y extravagantes, endogámicos, tacaños y arrogantes, sexualmente fríos o adictos al sexo, los millonarios y multimillonarios (es decir: a partir de tres o cuatro mil millones de dólares) de nuestra época conforman una especie de club (o de circo) internacional itinerante que se reúne en Mónaco, Mallorca, Palm Beach o Cayo Lyford en Bahamas a través de un circuito exclusivo y carísimo de hoteles, restaurantes, bares nocturnos, tiendas de alta costura, etc. El ranking de fortunas Forbes 400, por lo menos para los magnates norteamericanos, es como un campeonato de ricos que pugnan por alcanzar la cifra en dólares más alta. No hay, por supuesto, límite. Ted Turner y Rupert Murdoch han bajado y subido varias veces en esa lista, y Bill Gates (su fortuna se calculó en un momento en unos treinta y cinco mil millones de dólares) al parecer está agarrado con uñas y dientes de la liana pese a las acusaciones de monopolio. Juego vertiginoso si lo hay que George Soros (que lo ha practicado) no recomienda y que (a juzgar por sus elevadísimos gastos de divorcio) Mick Jagger tampoco recomendaría.

Pero no a cualquier primate alfa le queda bien un vestido de Gucci o un encendedor de Cartier. Nuevos ricos como Bill Gates (con su mansión automatizada y un yate kilométrico) o Silvio Berlusconi (una excepción entre los ricos, según Conniff, por su baja estatura) carecen de toda gracia en comparación con familias dinásticas que hace mucho disfrutan del encanto de ser ricos: los Goelet, los Ford y los Rockefeller en EE.UU.; los Grosvenor en Inglaterra; los Rothschild en Inglaterra y Francia; los Porsche/Piech y Haniel en Alemania; los Agnelli en Italia; los Mitsui en Japón. Muchas dinastías, cumpliendo con los principios darwinistas, se han debilitado para dejar paso a otras, como la de los Kennedy en relación con la de los Bush. Otras, como la de los Grimaldi, que gobierna Mónaco desde el siglo XIII cuando un antepasado entró a traición en la fortaleza del pequeño principado, parecen eternizarse como las antiguas dinastías chinas.

Utilizando su experiencia como periodista de *National Geographic* y mucha información biológica sobre el comportamiento de los monos (sobre todo chimpancés, babuinos y los orgiásticos bonobos) y otros animales (libélulas, ratones, patos), Conniff consigue una inquietante y no siempre divertida objetivación de los ricos en sus hábitat naturales, como simios peligrosos capaces de cualquier cosa, y no necesariamente por la fuerza (aunque no la descartan), con tal de dominar sobre los demás. Donald Trump y el banquero J. L. Morgan, Peggy Guggenheim o Courtney Sale Ross –la viuda más rica de EE.UU.– no disimulan sus cualidades de animales dominadores, su voracidad sexual o su apetito de poder, que se expresa en sus posturas, las cejas o la mirada directa del cazador. Bestias que acumulan millones de dólares como sus ancestros acumulaban alimentos, que fascinan a la clase media y al personal de servicio, que dominan en la jungla de lo real.

Lo mejor de *Historia natural de los ricos* radica en esa aplicación extrema, y por lo tanto absurda o paródica, del darwinismo social que desde el malthusianismo hasta la ideología neoliberal y su teoría del derrame pretende explicar y dirigir la economía y la sociedad. Porque si los ricos fueran esos simios alfa que dominan sobre betas disminuidos, no se trataría más que de un orden animal, biológico, inhumano. El grado cero de la política.

A sangre fría



FOTO: ALFREDO SRUR

CUANDO ME MUERA QUIERO QUE ME TOQUEN CUMBIA
Vidas de pibes chorros



Cristian Alarcón
Norma
Buenos Aires, 2003
220 págs.

POR FLORENCIA ABBATE

No es poco lo que se puede pensar a partir de la figura de Víctor "El Frente" Vital, un chico de la villa San Francisco que, a los 17 años, fue fusilado por un cabo de la Bonaerense después de un asalto. El libro de Alarcón empieza con lo ocurrido aquel día, 6 de febrero de 1999. Vital había huido y logró refugiarse en un rancho de su villa; estaba escondido debajo de una mesa cuando el sargento entró, y llegó a gritar que se entregaba antes de que los disparos le destruyeran la cara. En torno de la pregunta "¿Quién era El Frente?", Alarcón despliega un excelente relato que articula sucesos y voces, absteniéndose de interpretarlos. Su investigación habilita por lo menos tres lecturas.

La primera surge de los testimonios de quienes conocieron a Vital y hoy le dan la envergadura de un héroe: una suerte de Robin Hood villero. Una de sus proezas fue atracar un camión repartidor de lácteos y distribuir el botín en la villa: "Miraba cómo los chicos se tomaban los yogures, y él se tomaba un bebible y decía 'Esto es vida'". Lo que lo define no es tanto la generosidad –puntúa Alarcón– sino la pasión por el derroche: "Y la fiesta era, por supuesto, el máximo y más brillante escenario del gasto del dinero robado". Su figura tiene en este punto la fascinación estética que puede ejercer un vitalismo de suburbio. Pero la imagen estaría incompleta sin el otro motivo de su "santificación". Lo querían porque respetaba y hacía valer normas de tiempos mejores: era uno de los últimos bastiones de la vieja "ética delincuencial".

La segunda lectura es aquella que ve en él a una víctima antes que a un héroe. Su historia testimoniaría una aciaga realidad: la de chicos que habitan espacios sin Estado donde nada garantiza los derechos de la ciudadanía, cuyo tiempo se pasa inhalando pegamento en una esquina, o entre cumbia villera y "jarra loca" (alcohol y pastillas), que integran banditas cuyo más fuerte lazo identitario es el odio al policía, habitués de institutos de rehabilitación donde se aplican castigos infrahumanos, o de cárceles donde algún preso llegó a degollar a otro por un poco de leche y una feta de fiambre. No puede no haber víctimas en un país donde casi diez millones de menores integran hogares con ingresos inferiores a 300 pesos. Y menos aún si circulan "escuadrones de la muerte" al comando de policías que, con "aval" judicial, gestionan "agencias de seguridad" ilegales cuyas ejecuciones solventan, mediante una cuota mensual, "vecinos decentes". Policías capaces de armar, como promoción de su campaña de "limpieza social", álbumes de fotos que exhiben los estremecidos rostros de los chicos al momento de ser fusilados. El texto de Alarcón deja ver esa Argentina que sólo organizaciones como la Correpi vienen denunciando. No muchos se han preocupado por los 1300 cadáveres de chicos que desde el '83 se anotó el "gatillo fácil". Se sabe que aun en las naciones democráticas no todas las vidas valen por igual. Las suyas, a juzgar por la manera en que los tribunales arbitran sus casos (el asesino de Vital, sin ir más lejos, fue sobreseído), no valían nada.

La tercera lectura es acaso la más sugestiva: Vital como hijo de la Argentina menemista, con toda la ambigüedad que implica. Un "pibe chorro" de estilo "entre paternalista y burlón, canchero", dadivoso con el amigo al que le urgiera comprarse un choripán o cocaína. Ése que –en lugar de sumarse a los que en el Tren Blanco volvían de hurgar la basura de los nuevos ricos– robaba y distribuía para que a la villa llegara "la fiesta que los sectores más acomodados vivían a pleno, con el gobierno de la corrupción, el tráfico y el robo a gran escala". Si las mafias políticas tenían su fiesta, si la mafia policial tenía su fiesta, si los dueños de los countries de la zona tenían su fiesta, ¿por qué los pibes de la villa no querrían también tener la suya? El asunto que no tiene nada de festivo es que esa fiesta (la que celebran las cumbias que dicen "Llegamos los pibes chorros/ queremos las manos de todos arriba", o "Me tomo unos minutos/ me tomo un tetra") a su modo también es mafiosa y funcional a las fiestas de los poderosos. De ahí que este brillante libro de *non-fiction* resulte un documento muy valioso para todo el que quiera pensar sin autoengaños la Argentina del futuro.

EL EXTRANJERO

MY LIFE AS A FAKE
Peter Carey

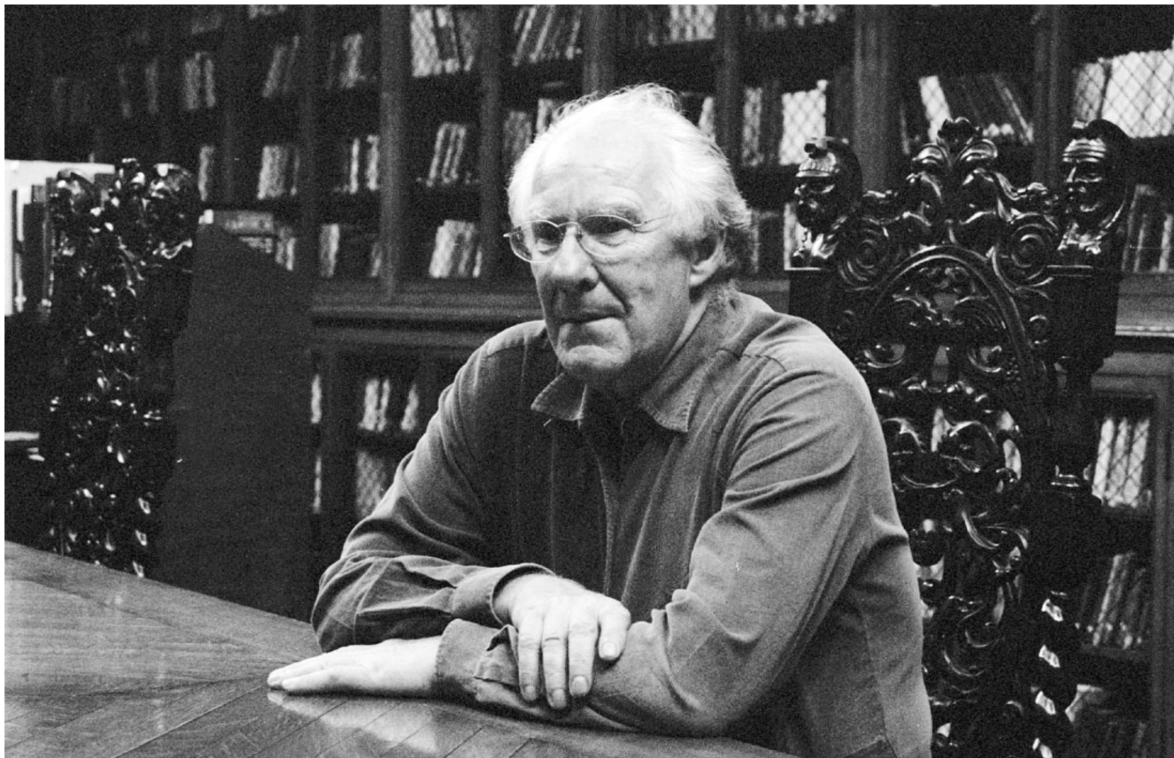
Faber and Faber
Londres, 2003
270 págs.

De un tiempo a esta parte, el escritor australiano –ganador dos veces del Premio Booker– Peter Carey (1943, Bacchus March) se ha valido de historias existentes para cubrirlas con el barniz de su particular estilo donde comulgan sin esfuerzo la leyenda y lo cotidiano, la asfixia gótica con la bien aireada comedia, los perfumes de lo irreal con las pestilencias de lo perfectamente documentado. Ocurrió en 1997 con *Jack Maggs* (lograda reinvención del mundo de Dickens a partir de un personaje secundario de *Great Expectations*) y en el 2000 con *True Story of the Kelly Gang*, donde se revisitaba la conocida leyenda folk de un célebre bandido asaltando y saltando entre canguros.

My Life as a Fake es, hasta la fecha, el experimento más interesante de Carey en este sentido, y su gran atractivo reside en el redescubrimiento de uno de esos episodios *non-fiction* a los que la *fiction* no puede sino envidiar con todos sus huesos y letras. La inspiración para esta novela sale de un fraude real que dos poetas puristas cansados de tanto experimento y surrealismo llevaron a cabo en los años '40. Fue entonces cuando Harold Stewart y James McAuley inventaron un vanguardista *in extremis* –Ern Malley– con la ayuda de un diccionario de rima, pedazos de Shakespeare y un manual del ejército para el combate de mosquitos. La idea era publicarlo bajo seudónimo y, así, poner en ridículo a las tribus modernas. Algo salió mal y el poeta invisible no fue sólo celebrado por la crítica sino que, además, causó el cierre de la revista donde aparecieron sus sonetos amorfos acusados de "obscenos" y el editor fue llevado a juicio. Los obsesivos encontrarán la *true story* en varios libros sobre este delirante episodio donde todos acabaron mal rimados. Carey arranca de este episodio y –con esa prosa funcional y barroca que a menudo acerca a los escritores australianos al estilo latinoamericano: recuérdese el realismo mágico fluvial de su *Oscar y Lucinda*– va todavía más lejos cuando, a la hora de los tribunales, un desconocido se pone de pie y –para fascinado horror del lírico y conservador Christopher Chubb, responsable de la trampa en la novela– jura que él no es otro que Bob McCorkle, poeta de la clase trabajadora y autor de versos calientes y apasionados. Todo esto es investigado desde 1972 por Sarah Wode-Douglass –obsesiva y bastante mediocre editora de una publicación literaria–, quien encuentra a un Chubb alucinado y mendicante en un mercado de Kuala Lumpur, todavía aterrorizado por la potencia del monstruo que creó y con una buena historia para contar. El epígrafe de la novela sale, apropiadamente, del *Frankenstein* de Mary Shelley y –aclaración necesaria– no se habla en *My Life as a Fake* de la jamesiana y elegante locura del arte sino de la mucho más vulgar y acaso más incomprensible locura de los artistas.

Es una lástima que el especialista en falsificaciones Orson Welles no siga entre nosotros para filmar.

RODRIGO FRESÁN



Imágenes de la emancipación

Cientos de estudiantes de todas las disciplinas pugnaron por inscribirse en el seminario sobre cine que Alain Badiou dictó en la Alianza Francesa y el Centro Cultural Ricardo Rojas, en el marco del cual el último de los filósofos "radicales" habló de Deleuze y Godard. A continuación, *Radarlibros* ofrece una entrevista con el maestro francés.

POR CECILIA SOSA

¡Qué maravilla! Alain Badiou otra vez por Buenos Aires. El gran filósofo francés, autor de *El ser y el acontecimiento*, discípulo de Sartre, Althusser y Lacan, y tenso compañero de ruta de Foucault y Deleuze (a quien le dedicó un librito luminoso que da vuelta los lugares comunes sobre su filosofía), fue invitado por la Alianza Francesa a participar de un encuentro de Cine y Filosofía que se realizó en el Centro Cultural Rojas. En diálogo con *Radarlibros*, el profesor de Filosofía del College International de Philosophie y de la Universidad París VIII demostró que "filosofar" a veces puede suponer equiparar el acto electoral con un matrimonio desgastado, descubrir el cine como esencialmente pornográfico y plantear la necesidad de reinventar las formas del amor. Todo sin olvidar que la prioridad es seguir buscando la emancipación.

Hace 35 años que no vota, ¿por qué?

–Conozco a muchos que hace 35 años que votan y creo que nunca estuvieron contentos con el resultado. Como si la decepción fuera la ley del voto: la sensación desesperante de votar para que todo siga y no para que cambie. Al estar relacionado con el sistema de partidos y la vieja política, el voto devino en un acto conservador. A veces la cosa sale mejor que otras, incluso más o menos bien, como un matrimonio de años no tiene que ser forzosamente malo, pero tampoco algo extraordinario. El voto ya no es capaz de creación. Necesitamos una nueva idea de la democracia. Y hay que buscarla mucho más por el lado de la igualdad que por el lado de la libertad formal. No podemos aceptar el sacrificio de la igualdad en nombre de la libertad. Y eso es lo que en definitiva nos proponen. El deber filosófico es protestar contra esta imposición.

Hace tres años, en su última visita a Buenos Aires, acusó al movimiento antiglobalización de tener poca capacidad para proponer consignas nuevas. Sostuvo también que la política de emancipación debía ser totalmente repensada. ¿Sigue pensando lo mismo?

–Estamos en un período intermedio y toda una vieja concepción de la política de emancipación ha terminado. Pero la forma nueva tampoco está clara. Hay experiencias, movimientos, pero falta un nuevo concepto de política. La gran dificultad es la organización. Ya no se puede tener un partido político y un jefe que mande. Hay que inventar una disciplina activa, real.

¿No es raro escuchar al gran teórico del acontecimiento privilegiando la disciplina?

–En política nunca es suficiente con un movimiento que es siempre anárquico y complicado; se necesita otra cosa. Para crear una verdadera política hace falta una idea que unifique el conjunto. Eso es lo que aún no existe y lo que yo llamo disciplina.

¿Es posible reinventar una política a partir del acontecimiento cuando, por definición, no puede ser planificado?

–El problema de la política no es tanto el acontecimiento sino sus consecuencias, las subjetividades que se organizan a su alrededor. El acontecimiento no puede ser calculado ni organizado porque siempre está relacionado con el azar. No podemos sentarnos a esperar en un sillón la llegada del gran acontecimiento sino buscar en experiencias limitadas las nuevas formas de la política.

¿Y cuáles son esas subjetividades?

–Cuando un gran acontecimiento sacude a la sociedad, hay tres actitudes fundamentales: la que le tiene confianza y que trata de encontrar sus consecuencias positivas (lo que llamo *fidelidad*); la que sostiene que sin el acontecimiento las cosas hubieran ocurrido de todos modos (la *reacción*); y la que sostiene que el acontecimiento es sólo la imagen de algo más profundo inspirado en una ley teológica. Tenemos entonces una fidelidad positiva al acontecimiento, una reacción que lo declara inútil y una supresión en manos de una atmósfera sagrada y trascendente.

¿Cómo se manifiestan estas tendencias en la política actual?

–La reacción es la corriente de la globalización que sostiene que el capitalismo y la democracia van a prevalecer de todos modos y que constituyen la única política razonable. La emancipación es la que mantiene una confianza creativa en la política aun a partir de experiencias pequeñas. Y las corrientes fundamentalistas son las que en el fondo tratan de reemplazar la política por la religión. Estas subjetividades son más importantes que la diferencia entre partidos o entre izquierda y derecha.

Usted también sostiene que sólo en el arte, la política, la ciencia y el amor es posible hablar de verdad. ¿Por qué?

–La verdad no es una constatación ni un juicio sino una producción, una creación, una novedad que resulta de un devenir. Desde Platón, la filosofía distinguió cuatro posibilidades: producir verdades sobre la realidad objetiva del mundo (las verdades científicas); sobre las apariencias sensibles fabricando otras apariencias (las verdades artísticas); la creación de nuevas figuras sobre la sociedad (las verdades políticas); y la creación de nuevas figuras sobre la relación íntima con los demás (las llamadas verdades amorosas). Retomando esta idea, yo sostengo que en la ciencia, el arte, la política y el amor están los grandes procesos de producción de verdad.

¿La emancipación implica crear nuevas verdades en todos los ámbitos?

–Si se la toma de manera limitada es sólo una idea política. Pero si se la toma como creación, como invento, se hace presente en todos los procedimientos de verdad y obliga a transformar hasta las formas del amor. Ya lo dijo Rimbaud: el amor es para reinventar.

Usted dice que el cine es el único arte que puede capturar y transmitir el acto sexual, que allí reside su carácter pornográfico.

–Eso todo el mundo lo sabe (ríe). Desde sus inicios, el cine tuvo una relación muy fuerte con la sexualidad y con el cuerpo en particular. Toda su historia es un intento de acercarse a lo que hay de más íntimo en la vida de las personas. Pero también hay otra tendencia en el cine: construir grandes máquinas, soñar con otras formas de humanidad posibles. Por eso, siempre hubo un cine épico o fantástico y también un cine intimista. El cine de la intimidad se pregunta por el sexo. Su gran pregunta es si se puede hacer visible la sexualidad, si se puede mostrar a otros. Y probablemente sea imposible. Pero este imposible interesa al cine y en el fondo trata de arrancar pequeñas posibilidades a esta gran imposibilidad.

¿Por qué para hablar de cine eligió a Deleuze y a Godard?

–Deleuze es como mi enemigo íntimo. Nos conocimos mucho durante mucho tiempo y también tuvimos grandes diferencias. Tal vez sea una forma del amor, ya que ahí es donde surgen las mayores peleas. Pero siempre me hace feliz hablar de él. En particular decidí presentar una conferencia magnífica en la que Deleuze habla de cine estando ya enfermo. Tiene una calma muy especial y resulta muy emotivo. Godard es el cineasta que más reflexionó sobre cine, su tema es el cine. Fueron elecciones simples.

¿Cómo hace para sostener que no está dentro del "consenso académico", si da clase en París VIII?

–Cuando Mayo del '68 yo ya era un joven profesor de París VIII y con Foucault, Deleuze y Rancière formábamos un grupo en el que se había producido un encuentro muy fuerte con la política. Las cosas cambiaron mucho desde entonces, pero permanece una manera de hacer filosofía. Algo de ese espíritu crítico, de esa idea de que la filosofía está relacionada con la vida y que no es simplemente una disciplina académica, no ha sido totalmente destruido. Por eso para mí no hay una contradicción completa.